

делам [официальный сайт]. URL: <http://russiancouncil.ru/common/upload/Report13-2013lrus.pdf> (дата обращения: 20.05.2017).

6. *Шведова И. А.* Интернационализация высшего образования в Китае // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. История. 2013. № 1 (21). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/internatsionalizatsiya-vysshego-obrazovaniya-v-kitae> (дата обращения: 20.05.2017).

7. Интернационализация российских вузов: китайский вектор / [Н. Е. Боровская (рук.) и др.]; [гл. ред. И. С. Иванов]; Российский совет по междунар. делам (РСМД). М., 2013.

8. *Ворожбит О. Ю., Юрченко Н. А.* Исследование спроса на российские образовательные услуги среди китайских школьников // Современные исследования социальных проблем [электрон. науч. журн.]. 2012. № 5. URL: <http://www.sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2012/5/vorozhbit.pdf> (дата обращения: 20.05.2017).

УДК 75.021.3(510)+75.01

А. А. Харитошкина
*Искусствовед,
Екатеринбург, Россия*

Опыт междисциплинарного подхода в исследовании понятий традиционной китайской живописи

Автор рассматривает проблему формирования и содержательности терминов традиционной китайской живописи, взяв за основу триединство «термин — понятие — пластическое явление» как ситуативные проявления единого смыслового комплекса. Указывается, что достижение наибольшей адекватности в понимании смысла терминов традиционной китайской живописи возможно только посредством междисциплинарного подхода. В качестве примера междисциплинарности исследовательского инструментария автор представляет сочетание философской концепции «инь — ян» и квантовой теории из физики.

Ключевые слова: междисциплинарный подход; китайская традиционная живопись; особенности трактовки терминологии; принципы корреляции; вероятность и многомерность.

A. A. Kharitoshkina

*Art historian,
Ekaterinburg, Russia*

Experience of the interdisciplinary approach in the study of the concepts of traditional Chinese painting

The author considers the problem of formation and content of the terms of traditional Chinese painting, taking as a basis the trinity “term — concept — plastic phenomenon” as situational manifestations of a single semantic complex. It is indicated that the achievement of the greatest adequacy in understanding the meaning of the terms of traditional Chinese painting is possible only through an interdisciplinary approach. As an example of interdisciplinary research tools, the author presents a combination of the philosophical concept of “Yin-Yang” and quantum theory of physics.

Keywords: interdisciplinary approach; Chinese traditional painting; features of the interpretation of terminology; principles of correlation; probability and multidimensionality.

Множество терминов, сложившихся в теории традиционной китайской живописи, образуются по принципу двукомпонентности, методом слияния двух взаимосопоставляемых односложных обозначений. Термины, которые будут упомянуты в рамках работы, условно можно подразделить на 1) связанные с приемами движения руки и кисти и 2) описывающие способы композиционного структурирования предметно-пространственной среды.

Корнесложение — типичная для китайского языка словообразовательная модель, ввиду чего применим любой из существующих переводческих подходов. Возможно и допущение о том, что «функциональный подход позволяет отодвинуть типологические различия между русским и китайским языками на задний план, а фокус внимания уделить значению (функции), которое при всем многообразии форм выражения в двух языках образует устойчивые изоморфные структуры» [1, с. 48].

Между тем, рассматриваемая терминология относится к весьма специфическому культурному пласту, уникальному методу и сред-

ствам пластического выражения. Понятия, рождаемые данной специфической средой, оформляются в терминологию согласно образно-аналогическому принципу. Поэтому при внешней простоте компонентов термина имеет место невозможность устанавливать изоморфизм как раз на уровне значения (то есть не на лексическом, а на смысловом понимании). Без этого термин утрачивает связь со своим понятием, становится нефункционален для описания и анализа пластического языка живописи. Замена методики перевода не решит смысловой проблемы. Пояснения к термину на исходном языке не исчерпают и не компенсируют отсутствие его понятийной функции, так как являются лишь примерами и комментариями к ней, сделанными для аудитории разного уровня подготовленности.

Описывая художественно-эстетическое явление в формате двукомпонентного термина, употребляемые языковые единицы отмечают определенные крайние точки сферы существования целостного понятия, на которое автор желает обратить внимание. От процессов взаимовлияний и взаимопропорционирования (по сути, являющихся телом понятия) между крайними значениями зависит не только смысловое содержание термина, но и художественно-техническое качество и индивидуальность того или иного живописного произведения. Осознание характера и сущности взаимоотношений между крайними точками понятия (компонентами термина) требуется для прочтения и оценки смысла и структуры живописного произведения.

Надо отметить, что традиционно большинство скрывающихся за двукомпонентной терминологией процессов характеризуются как ситуативные проявления и иллюстрации философского принципа дихотомии («инь — ян» 阴阳). Логично предположить, что термины, призванные выразить процессы взаимодействия противоположностей, будут оперировать антонимами — лексикой, выражающей и акцентирующей противоположности. Такowymi компоненты терминов и считаются по умолчанию. Однако при более детальном рассмотрении становится видно, что, далеко не всегда компоненты являются антонимами в чистом виде (табл. 1).

Таблица 1

Сопоставление антонимов в двукомпонентных терминах¹

Категории терминов	Терминологическая пара			
	Компонент 1	Словарные антонимы компонента 1	Словарные антонимы компонента 2	Компонент 2
Описывающие способы композиционного структурирования предметно-пространственной среды	虚	实	空、名、虚	实
	宾	主	宾、奴、支、仆、客	主
	开	关、盖	离	合
	疏	亲、密	稀、疏	密
Связанные с приемами движения руки и кисти	方	圆	方	圆
	动	静	动	静
	转	—	—	折
	起	止、伏	发、播、放、缴、撒、送	收
	承	—	送	接

Из приведенных данных можно заключить, что противопоставление указанных компонентов не является приоритетным принципом. Применительно к указанным пластам терминов (и обозначаемых ими понятий в целом, и их крайним точкам) некорректно говорить о «единстве противоположностей», дихотомии, контрастах, антагонистичности как об основополагающих принципах.

В литературе идеи дихотомии, антагонистичности обычно подерживаются тремя моментами:

1. Понятия связаны с разными частными принципами и аспектами живописи, поэтому не могут быть систематизированы подобным образом. Но это игнорирует являющийся для них общим принцип словообразования и единую область применения (художественно-эстетическую) в целом.

2. В данной узкой области более однозначный антоним одного из знаков уже употреблен для описания иного явления, чаще всего

¹ Составлено автором на базе 在线反义词查询 [2].

технической ошибки, недостатка живописи, что дополнительно свидетельствует о целенаправленном уходе от употребления антонимов. Не снимается вопрос о причинах именно такого выбора языковых единиц, а главное, его закрепления в литературе и лексике. Если бы вопрос был только в хронологии употребления и даже в крайне почтительном отношении к традиции, неадекватное понятие все равно потребовало бы коррекции.

3. Приобретение статуса антонимов только в рамках и благодаря узкоспециализированной области, так как «в рамках единства отличия и противопоставления относительны... противоположности — абстрактные понятия из области мышления... возникают в момент, когда мы сосредоточиваемся на любом единичном понятии» [3, с. 143]. Почему не создается новая независимая лексика (или создается путем деформации прежних смысловых ареалов компонентов)? Зачем сохранять связь со старыми значениями в форме бинарного сопоставления?

По мнению автора, отсутствие системы употребления антонимов в данном случае есть само по себе система, призванная не выражать исключительно принципы философской концепции «инь — ян», быть второстепенными ее иллюстрациями, не несущими самостоятельной функции, а определять комплексные богатые взаимосвязи.

Противопоставления, антагонизм (выраженные антонимией), тоже могут входить в состав взаимосвязей, но не исчерпывают его. Для живописной терминологии главенствующее значение имеют закономерности взаимных процессов, а не антагонизм сам по себе. Преобладающая тенденция избежать применения прямых антонимов есть выражение процесса осмысления и классификации взаимосвязей. Взаимосвязи можно обобщить через категорию корреляции, когда связь не обязательно причинно-следственная (пример: не обязательно явления взаимодействуют напрямую, они могут иметь стороннюю общую причину), но при этом изменения значения одной или нескольких из этих величин сопутствуют систематическому изменению другой или других величин, зависимость одного признака от другого осложняется наличием ряда случайных факторов.

Дополним, что символ «инь — ян» — свидетельство не столько единства противоположностей, сколько процесса трансформации из одного состояния в другое. Почему же тогда рассуждения о взаимосвязях нельзя свести к аутентичному философскому представлению о нем?

Система «инь — ян» является символом, доведённым до абсолюта, идеально уравновешенной системой. Изначальная ее суть космогонична, а значит, обобщена и универсализирована, бесспорно, антонимична. В рамках же живописи, совершенная законченность и уравновешенность системы вступает в конфликт с другим известным эстетическим принципом — передачи «движения жизни» (生动).

Смысл явления «движения жизни» подобен понятию вероятности в квантовой теории, которое «нужно воспринимать как основополагающее свойство атомного мира, управляющее ходом всех процессов и даже существованием материи... Мы не можем указать четкое местонахождение электрона, только с определенной вероятностью указать области его пребывания» [3, с. 133—134]. Также «квантовая теория... показывает, что нельзя разложить мир на независимые мельчайшие составляющие... заставляет нас взглянуть на мир не как на комплекс физических объектов, а как на сложную сеть взаимоотношений частей целого» [Там же, с. 136—137], что является и смыслом эстетики китайской традиционной живописи.

На уровне живописного языка этот конфликт будет выглядеть следующим образом. Живописное произведение способно заключить в себе лишь ограниченный участок мира, в котором наличествуют общие принципы, но, поскольку изображенное есть часть, а не целое, оно не обязано, более того, не будет равно сбалансированным внутри себя, подобно обобщенному символу. Кроме того, чтобы создавать контакт со зрителем, произведение обязано выводить за свои рамки возможности достижения окончательного равновесия, интегрировать в свою структуру и художника в момент создания, и зрителя в дальнейшем существовании. «Ключевая особенность атомной физики такова: человек-наблюдатель необходим не только для того, чтобы наблюдать свойства объекта, но и для того, чтобы дать им

определение. Мы не можем говорить о свойствах объекта как таковых. Они обретают смысл только в контексте взаимодействия с наблюдателем... Наблюдатель сам решает, как он будет проводить измерения, и от его решения будут отчасти зависеть характеристики наблюдаемого объекта. Если эксперимент будет видоизменен, то и свойства наблюдаемого объекта изменятся» [Там же, с. 139–140].

Если же слишком стремиться к завершенности баланса «инь — ян» в пределах полотна, утратится связь с природой, а цель живописи как таковой и главная задача художника — суметь увидеть проистекающие процессы в явлениях природы и как можно более точно их передать. Как же точно их передать, если от изменений в измерении изменяются и свойства? В китайской живописи это противоречие снимается способом совмещения ракурсов. «Ван Юаньци... мог, „рисую в боковом ракурсе, передавать фронтальный вид“, а... Шэнь Чжоу... умел „передавать вид в боковом ракурсе, изображая вещи фронтально“» [4, с. 183]. Иными словами, совмещение различных систем координат (условий измерения — наблюдения и восприятия) для наблюдаемого объекта способствует расширению известного объема, присущих объекту свойств, то есть более многостороннему его пониманию. Соответственно, живописец не копирует натуру, не иллюстрирует голую теорию, а визуализирует для зрителя особенности существования, течения высших закономерностей на конкретном, ограниченном этапе и промежутке, передает свое понимание всей сложности системы взаимосвязей в рассматриваемом сегменте натуры, что сводит на нет противопоставление реализма и символизма для китайской живописи: чем точнее отражена реальность, тем она более символична (точность в данном случае не тождественна натурализму ради натурализма). Таким образом, на лексическом и пластическом уровне существования понятий фактически происходит процесс нивелирования значимости противоположностей. Даже крайние точки понятий берутся только для того, чтобы наметить смыслы на более простом и доступном уровне.

Процессы взаимовлияний (как и корреляции) могут происходить и рассматриваться как в паре, так и в ряду, и в пучке. Выч-

ление парных взаимовлияний позволило китайской эстетике отойти от абсолютной глобализации и универсализации, разработать обширный пласт более частных и конкретных эстетических принципов и приемов, доступных для объяснения, логического и чувственного освоения. Возможности же взаимовлияний в ряду и в пучке сохраняют для разграниченных понятий и явлений потенциал к общности и единству элементов. Принадлежность к той или иной условной терминологической категории определяет преваляющий тип взаимовлияния и символическую нагрузку художественно-пластического аспекта понятия.

В литературе термины, связанные с движением руки и кисти, объединяются в пары или употребляются раздельно в зависимости от целей и нужд конкретного текста и даже предложения [5, с. 100]. Самостоятельность составляющих компонентов велика, но при необходимости они могут приобретать пару, являются наименованиями этапов формирования живописного слоя (условно — мазков) и одновременно того действия, которое требуется от художника для осуществления того или иного этапа (мазка). Наименование создается прямым переносом употребляемого компонента из одной области в другую: термин, определяющий действие, становится термином, определяющим живописный слой. При крайне слабой антагонистической связи возрастает тяготение взаимовлияний к типам ряда и пучка, усиливается множественность вероятностей проявлений и преобразований на уровне пластического воплощения. Действия, связанные с движением руки и кисти, выстраиваются не попарно, а импровизированно, как и компоненты терминов, создавая сложные длинные цепочки и комбинации. Возвратно-поступательное движение в выполнении мазков позволяет свободно сочленяться отдельным разномасштабным стадиям движения. Характер движения связывается с представлением об «инь — ян», однако, как и «движение жизни», не обладает внутренней априорной сбалансированностью, а структурой скорее напоминает отдельные триграммы (подтверждает каллиграфическое «правило трех поворотов» 三折法 [6, с. 74—75]). Благодаря воплощению сложных комбинаций путем возвратно-поступательного движения становится очевидным выра-

жение принципа Дао (становление конкретного движения из множества вероятностей) через пластический язык, а не просто через предметную символику. Кроме того, в техническом сочленении элементов, выборе их последовательности и векторов переходов выражаются степень мастерства и способ воздействия на зрителя.

Термины, связанные со способами композиционного структурирования предметно-пространственной среды, наоборот, лишь теоретически могут быть разбиты на части для обозначения отдельных областей живописного произведения. В них более значим тип парного взаимоотношения (между компонентами внутри одного термина), в связи с чем они наиболее всего подвержены зависимости от интерпретации через призму «инь — ян» и утрате значимости своей пластической функции. Их компоненты соотносятся с содержанием понятия на принципах образной аналогии.

Все понятия касаются области предметной композиции и в этом ракурсе наслаиваются, становятся свойственны одним и тем же физическим областям картины, отсюда и ложная синонимичность двукомпонентных терминов данной группы. На самом деле они определяют различные системы координат измерения одного идейно-смыслового объекта, как и многоплановость и многоракурсность на пластическом уровне. Системы координат (двумерные на лексическом уровне, трехмерные на пластическом) согласуются по принципу проекции кругового движения, иллюстрирующей переход из одной системы координат (пространства) в другую [3, с. 148—149].

Понятия предметной композиции характеризуют разные качества внутренних взаимосвязей, поэтому наслаивание их может происходить со сдвигом или не происходить вовсе. Это является сферой ответственности авторского замысла.

Для примера рассмотрим смысл взаимоотношения пары «гость — хозяин» (賓主), широко описанного, наименее спорного и двусмысленного. Традиционная трактовка гласит: «Так называемый „гость — хозяин“ есть обозначение того, что изображение на поверхности картины должно иметь сердцевину, или ключевую точку, не должно быть одинаково равномерным. Обычно в решении поверхности картины это занимающий главенствующее

положение предмет, но его можно понимать и как ключевую точку и ядро всей картины; расположение же дополнительных предметов служит для оттенения и выделения потребностей и существования основного образа» [7, с. 184]. Однако «гость» может быть почетным. «Хозяин» не обязательно должен быть главенствующим элементом композиции в плане масштаба, с которым обычно и связывается факт «главенства» [6, с. 108; 4, с. 217]. «Хозяин» становится таковым по причине элементарного удобства построения, возведенного в ранг рекомендации начинающим, но не являющегося сутью явления и показателем мастерства в отрыве от замысла. Не случайно в теории эстетики встречаются предостережения против неосмысленного слепого подражательства и в целом (правилам, теории) [8, с. 28], и в частности (удачно найденным композиционным приемам других мастеров) [9, с. 65–66].

«Хозяин» является структурообразующим элементом (или системой элементов — это зависит от масштабной шкалы анализа), воздействия которого и изменения в котором определяют статус, положение и порядок остальных элементов как во взаимосвязях с «хозяином», так и между собой (что справедливо и для технической, и для содержательной стороны произведения). «Гость — хозяин» есть своего рода постановка главной темы (主) на объектном уровне. Позицию автора выразят выбор и соотнесение измерений и ракурсов подачи темы. Коррелировать с остальными характеристиками пространственной структуры произведения понятие «гость-хозяин» будет через зависимые (дополняющие) объекты (宾).

1. Соколовский Я. В. Русско-китайские языковые параллели: лингвистический и переводческий аспект // Docplayer [сайт]. URL: <http://docplayer.ru/63778498-Russko-kitayskie-yazykovye-paralleli-lingvisticheskiy-i-perevodcheskiy-aspekt.html> (дата обращения: 06.09.2017).

2. 在线反义词查询 // 反义词大全. URL: <http://fyc.5156edu.com/fyc.php> (日访问: 06.09.2017).

3. Капра Ф. Дао физики : Исследование параллелей между современной физикой и восточной философией / пер. с англ. М. Попова ; [науч. ред. И. Красиков]. М., 2017. 368 с.

4. Китайское искусство : Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004. 432 с. : ил.
5. 中国画的精神家园/唐建著. 北京: 中国政法大学出版社, 2008. №9.
6. Белозёрова В. Г. Искусство китайской каллиграфии. М., 2007. 481 с.
7. 中国花鸟画学概论/桃舜熙编著. 北京:高等教育出版社, 2007. 4.
8. Завадская Е. В. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 2001. 507 с., ил.
9. Завадская Е. В. «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978. 207 с., ил.

УДК 070.11+13+140.8

Цао Лян

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия*

Понятие «благородный муж» и профессиональная этика журналиста

Статья посвящена рассмотрению определяющего для конфуцианства понятия «благородный муж». Показано, что конфуцианство как традиционная основная философская школа Китая предъявляет особые этические требования к человеку, в том числе в вопросах профессиональной этики. Понятие «благородный муж» имеет решающее значение для формирования профессиональной этики журналиста.

Ключевые слова: понятие «благородный муж»; конфуцианство; профессиональная этика; журналистика.

Cao Liang

*Ural Federal University,
Ekaterinburg, Russia*

“Jun-zi” and the professional ethics of journalist

The article is devoted to the ideal personality of Confucianism “Jun-zi” and the professional ethics of journalist. Confucius and Confucianism as the traditional main philosophical school of China, has its own ethical requirements to everyone. In particular, many of his views could be a revelation for the establishment and development of profes-